

## EL LUCERNARIO HECHO MUSEO. RAFAEL MONEO, ¿A LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO TIPO?

Museo de Arte Moderno y Arquitectura en Estocolmo, Skeppsholmen, 1991-1997\*

Carmen Díaz Medina

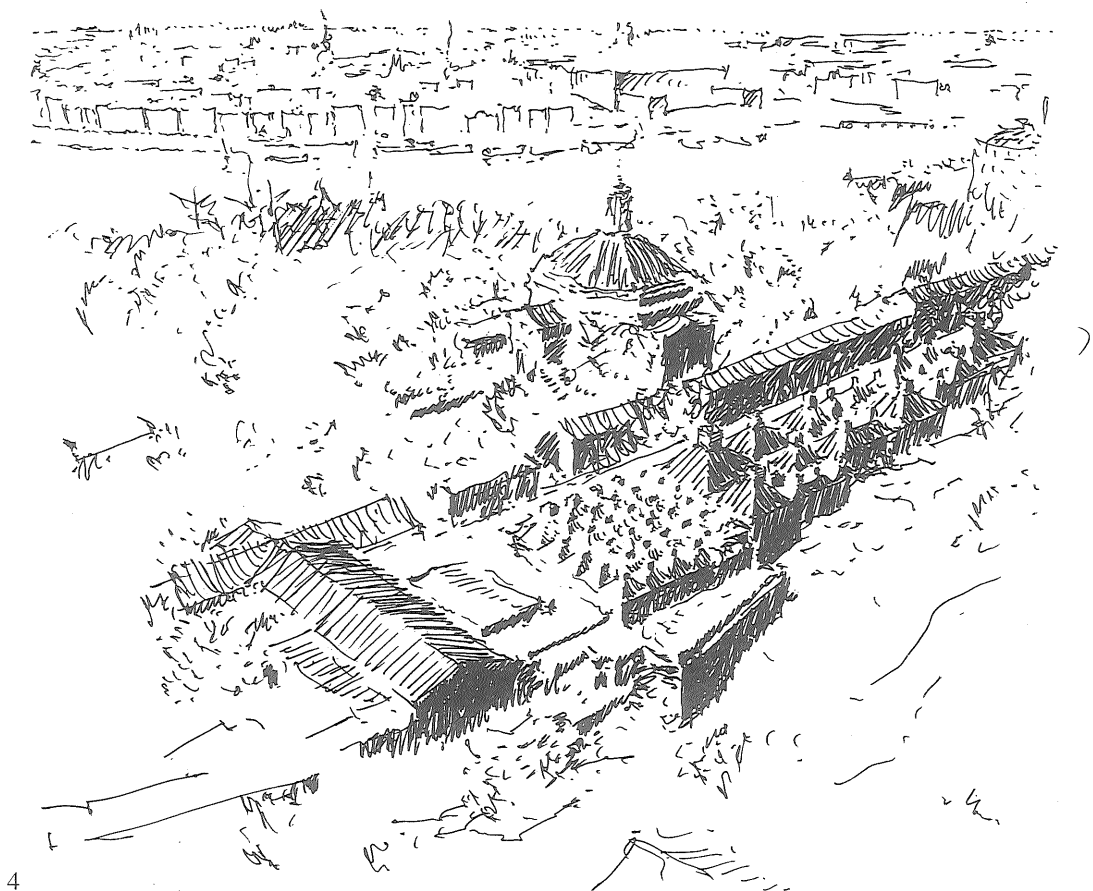
La realización del Museo de Arte Moderno y Arquitectura en Estocolmo supone para Rafael Moneo la posibilidad de construir, por primera vez y después de treinta años de intenso ejercicio profesional, en un lugar cuya arquitectura le ha cautivado desde siempre. Fue precisamente esta admiración por la arquitectura escandinava moderna la que le llevó hasta Hellebaek; junto a Utzon, al terminar la carrera. La independencia de Asplund, su habilidad para transformar referencias de la arquitectura clásica en algo absolutamente personal, su respeto por el lugar y las condiciones urbanas, o su talento para hacer uso del *tabú* de la monumentalidad, la voluntad aaltiana de dar vida a una arquitectura capaz de entrar en sintonía con la naturaleza, el paisaje y la gente sin olvidar la dimensión intelectual, el heroico convencimiento de Utzon de poder encontrar una solución global a todos los problemas... No sería de extrañar que Moneo reconociera en este proyecto, actualmente en ejecución, la llamada de un cierto desafío personal. La tarea es delicada, la expectación grande y existe fundamento para sospechar que vaya a dar en él lo mejor de la excelente arquitectura a la que nos tiene acostumbrados.

Este artículo pretende establecer una relación entre el Museo de Estocolmo y algunos aspectos presentes en el pensamiento de Rafael Moneo desde el comienzo de su carrera. Para ello, dos de sus primeros escritos nos van a servir de referencia para conectar el hilo conductor de aquellas primeras reflexiones sobre la significación del lugar y el tema de la tipología, elaboradas en tan significativo contexto histórico, con una de sus obras más recientes. Ideas, que en estos fructíferos treinta años se han ido transformando en arquitectura, como respuesta, nacida de una especie de obligación moral de trabajar desde el conocimiento, a cada situación específica. Y con la consciencia de que ese conocimiento no soluciona el problema...

El museo de Estocolmo plantea importantes cuestiones sobre la consideración y el análisis del lugar, sobre la posibilidad de completar el paisaje, sobre la rivalidad entre arte, naturaleza y arquitectura, sobre el edificio como monumento, como símbolo, como museo... La referencia a otros ejemplos que ofrecen soluciones diversas ayudará a entender las decisiones tomadas por Moneo en cuanto a cuál ha de ser el carácter

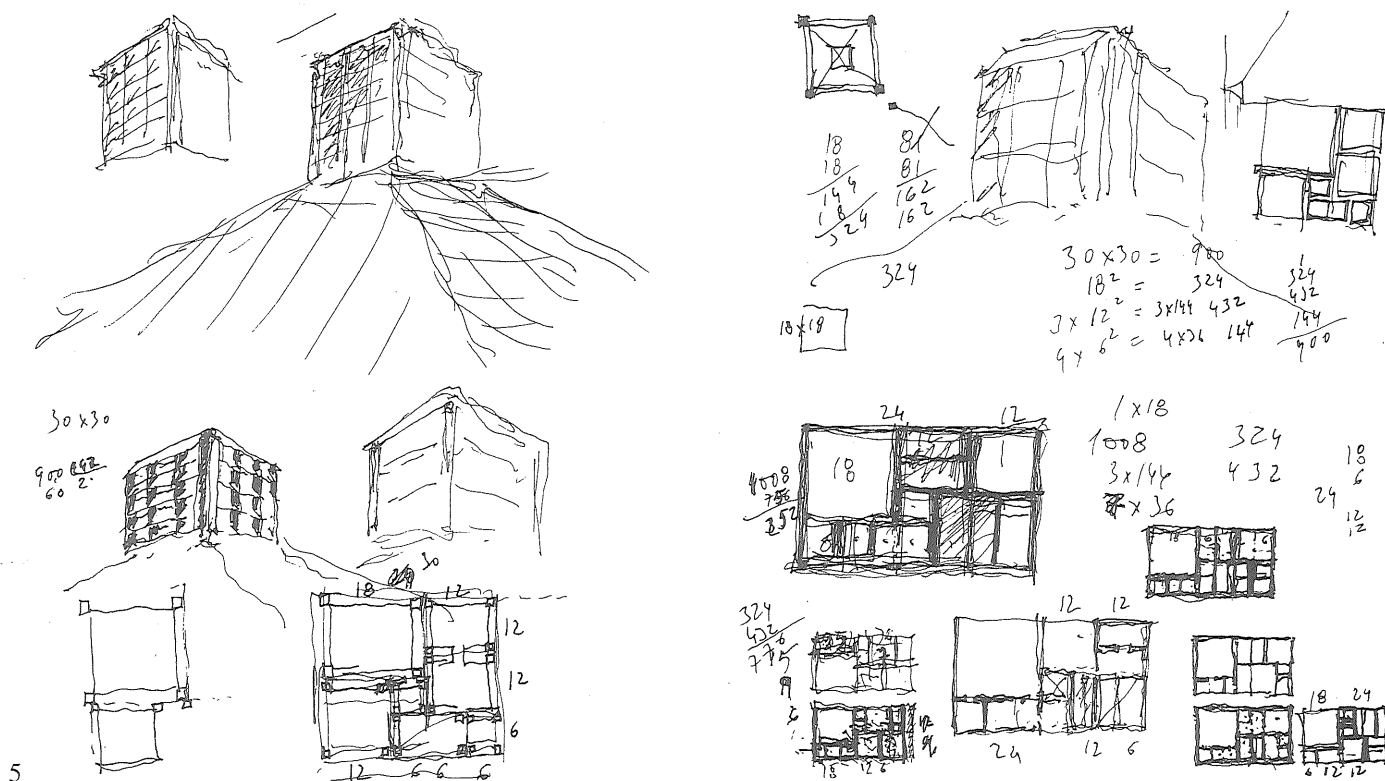
de la intervención en el paisaje de la isla y a su concepción del edificio como museo.

En 1964 escribía Moneo, que por aquel entonces tan sólo tenía veintisiete años, una contundente reflexión sobre la complejidad que conlleva la intervención en un entorno urbano bien consolidado<sup>1</sup>. El centro de sus consideraciones, el recuerdo al edificio de viviendas de Ignazio Gardella en *Le Zattere*, para Moneo uno de los pocos ejemplos afortunados de actuación en la ciudad histórica. Interesante resulta, más allá tal vez de Gardella en sí, el comentario, rotundo, a otros proyectos que debían afrontar la dificultad de una tarea similar. Los dos primeros —y de ahí la particular relación con nuestro tema— procedentes de la arquitectura escandinava: una en Moneo inusitada crítica a Aalto, a su intento de adaptarse en el edificio para la *Enso-Gutzeit* de modo esquemático y modular a las construcciones vecinas, y el elogio a la sutileza de un Asplund, que se enfrenta abiertamente al problema y consigue conservar el carácter de la plaza del *Ayuntamiento de Göteborg* sin necesidad de recurrir a alusiones estilísticas. *La Rinascente* de Albini y el edificio en *Le Zattere* de Gardella ilustraban las por aquel entonces recién vividas experiencias italianas. Y al final, la llamada de peligro contra posibles imitadores del «irrespetuoso» Le Corbusier, quien con su *Carpenter Center* había transformado la condición de un digno entorno *fin de siècle*, que quedaba así subordinado a la prepotencia de un edificio singular. Esta forma de plantear el tema, subrayada por la provocativa elección de los proyectos, es muy significativa de la actitud de aquel precoz Moneo que, aún sin obra construida, proclamaba ya abiertamente un método de trabajo al que ha sabido permanecer fiel a lo largo de todos estos años, salvando incluso el quiebro de los setenta y el desencanto de los ochenta con admirable continuidad. Y es verdad que pocas veces encontraremos, y menos en los casos de una situación urbana bien definida, esta audacia —a veces insolencia— lecorbusieriana en la obra de Moneo<sup>2</sup>; y muchas más, sin embargo, una actitud nacida del respeto por el lugar y las condiciones urbanas, sin dejar por ello de ser independiente, de inventar con cada nuevo proyecto, sin perder la posibilidad de explorar el espacio, de crear sensaciones con la arquitectura y, sobre todo, sin renunciar a la dimensión intelectual.



4. *Rafael Moneo. Perspectiva aérea.*
5. *Rafael Moneo. Croquis.*

5. *Rafael Moneo. Croquis.*



A esta íntima relación entre arquitectura y lugar, o mejor que lugar realidad, a la cual la arquitectura de Moneo *pertenece*, hay que añadir una segunda relación, esta vez relación entre elementos, que son susceptibles de ser agruparlos por razón de su semejante estructura formal. Elementos pertenecientes por tanto a una tipología, que a su vez aparece estrechamente ligada a la realidad. Y es aquí donde enlazamos con el segundo de los artículos, uno de los más reflexivos ensayos que se han escrito sobre tipología, concebido en plena madurez de la escuela de Barcelona<sup>3</sup>. El fondo histórico en el que se fraguaron estas ideas: la Italia de los años sesenta y la discusión internacional que se suscitó sobre el concepto de tipo y la posibilidad de aplicar los presupuestos tipológicos como base para el entendimiento de la continuidad formal y estructural de la ciudad antigua. Moneo —que hacía un recorrido crítico desde la formulación del tipo a partir de Quatremère, pasando Durand y los modelos ofrecidos en los tratados del s. XIX, el rechazo del Movimiento Moderno como sinónimo de inmovilidad y su reutilización a partir de los años sesenta por Muratori, Argan, Rogers o Rossi— propone un concepto de tipo en virtud del cual la obra de arquitectura reconoce tanto su unitariedad como sus características comunes con otras. Un concepto entendido desde la idea de cambio y transformación e íntimamente ligado a la realidad.

#### EL SUSURRO DEL LUGAR

Parece  
ser cosa de gran importancia  
y difícil de atrapar el Topos  
ARISTÓTELES, Física, libro IV

«En cuanto a la significación del lugar, tal y como yo la entiendo, es de importancia decisiva —estoy convencido de ello—, el que la arquitectura debe pertenecer a él, corresponderle y en cierta medida considerar sus singularidades»<sup>4</sup>.

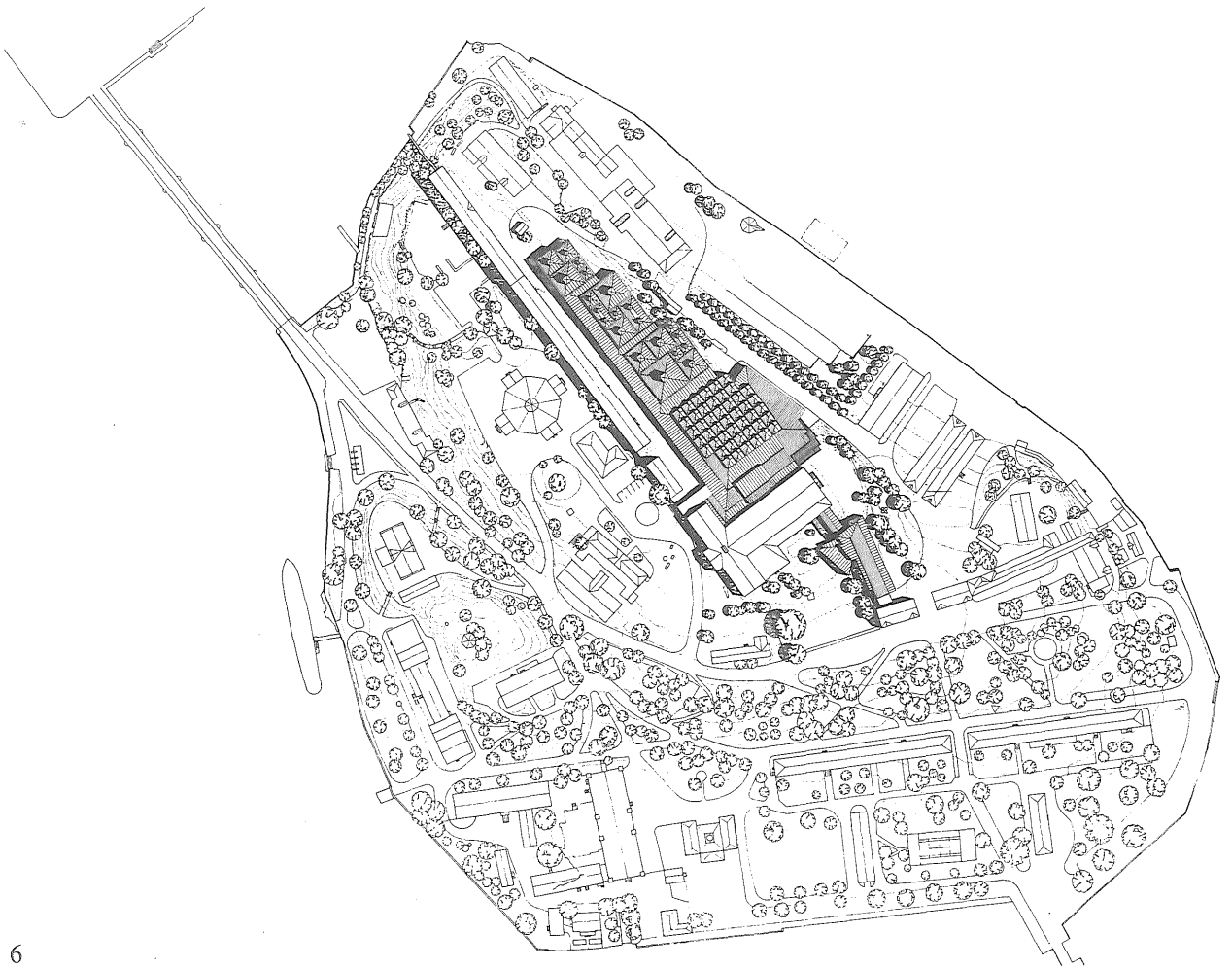
La arquitectura pertenece al lugar. Así se explica por qué la arquitectura debe ser apropiada, lo que a mi entender quiere decir que debe reconocer, tanto en un sentido positivo como negativo, los atributos del lugar. Entender esos atributos, entender el modo en el que se manifiestan, es el primer movimiento del proceso que sigue un arquitecto cuando comienza a planear un edificio»<sup>4</sup>.

No hay más que echar un vistazo a la obra de Rafael Moneo para comprobar que una gran parte de sus proyectos surgen de una primera idea, de una respuesta personal fruto del análisis y de la interpretación del lugar, idea que se convierte en germen del proyecto; inmediatamente entra en juego la arquitectura precisando esa idea, transformándola según las necesidades dictadas por unas circunstancias y un programa concretos; y manejando, como veremos más adelante, los elementos de una tipología, de una estructura formal, en la situación específica que caracteriza la obra singular y única.

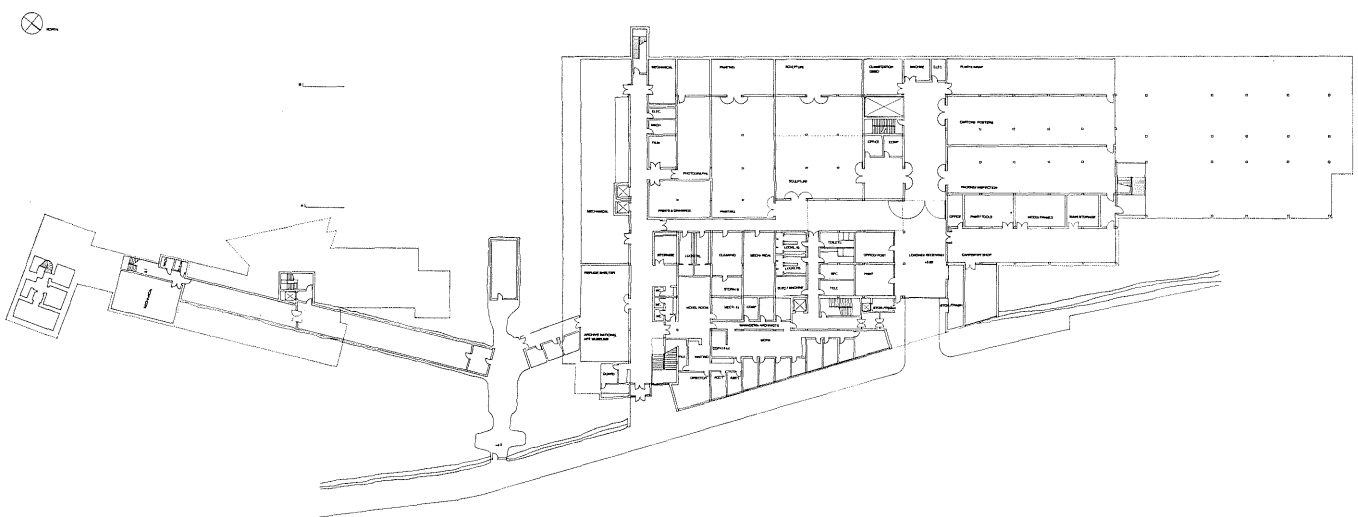
Un comentario a todos esos casos sería en esta ocasión demasiado largo. Por ceñirnos al tema de los museos, recordemos cómo en la modesta Mérida de hoy el edificio, al levantarse sobre un yacimiento arqueológico —en realidad toda la ciudad lo es— se convierte en espejo de la ciudad de ayer, devolviendo al visitante una idea de las dimensiones de la imponente Mérida romana. O cómo la *Fundación Miró*, con su condición de ciudadela, reacciona agresivamente a un entorno que, habiendo sido hermosísimo hasta los últimos años cuarenta, ha quedado destruido por la falta de respeto con la que se han edificado los alrededores. O el oculto encanto de *Villahermosa*, donde los elementos del lugar que el viejo palacio fue, se recuperan e integran con tal naturalidad en el nuevo que cualquier distinción resulta ociosa. O cómo las específicas características del solar del *Wellesley*, marcado por la presencia de la delicada fábrica del *Jewett Center* de Rudolph, condujeron a Moneo a optar por una estructura vertical que se convirtió en el origen mismo de su arquitectura.

También el *Museo de Arte Moderno y Arquitectura* nace del análisis riguroso de las condiciones específicas del lugar, como interpretación de la naturaleza fragmentaria de la ciudad de Estocolmo. La voluntad de mantener el carácter de la isla de Skeppsholmen y de sus pabellones, que a modo de frágiles construcciones independientes y antimonumentales la han ido sucesivamente poblando, distingue la propuesta de Moneo, que se alejaba así de las afirmaciones simbólicas de la mayor parte del resto de los concursantes. En el proyecto parece subyacer el recuerdo de ciertas estructuras formales que se han ido decantando en la arquitectura autóctona sueca; formas primarias fundamentalmente, que han encontrado su modo de expresión a través de los distintos estilos: el edificio en forma de torre achaparrada cuadrada o redonda, coronado por una estructura más leve y articulada, por ejemplo, aparece en iglesias, castillos y a partir del s. XIX también en edificios de viviendas, pudiéndose definir como báltico<sup>5</sup>. El castillo de Vadstena —admirado por Ragnar Ostberg en 1900 por su modo de captar el carácter intrínseco a la arquitectura sueca— o la fortaleza de Bohus, son claros ejemplos de esta morfología.

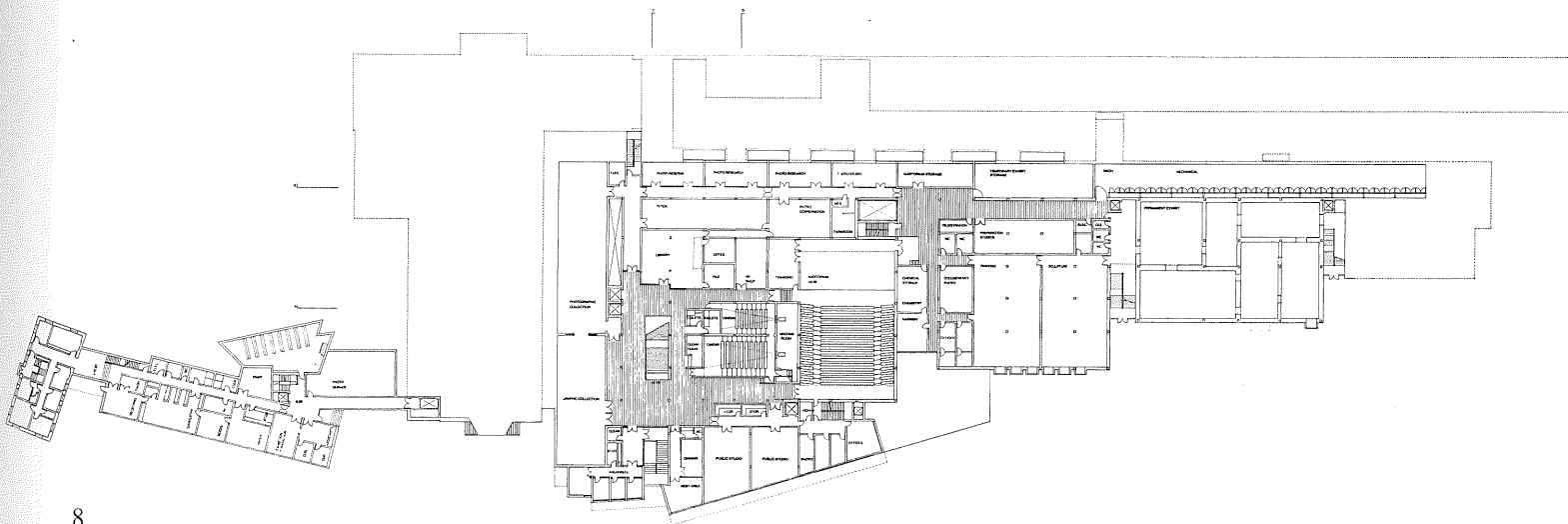
Pero Moneo, que según Jöran Lindvall, director del museo de arquitectura, ha demostrado enorme agudeza por su manera de entender el carácter escandinavo, responde además con acierto a la característica heterogeneidad del paisaje sueco, en el que bosques, lagos, campos de cultivo, valles y llanuras configuran un espacio irregular, versátil y cualitativamente diverso. Sin duda la tradición arquitectónica sueca refleja esta condición del paisaje al haber desarrollado una especial sensibilidad hacia los matices y sutiles alteraciones graduales, en estrecha relación con la calidad de la luz nórdica; una luz, que no revela un espacio unificado, como en los países meridionales, sino un mundo constituido por multitud de lugares diversos. Resistiendo muy conscientemente a la «tentación» de la monumentalidad —la herencia quizá más directa de sus años de



6

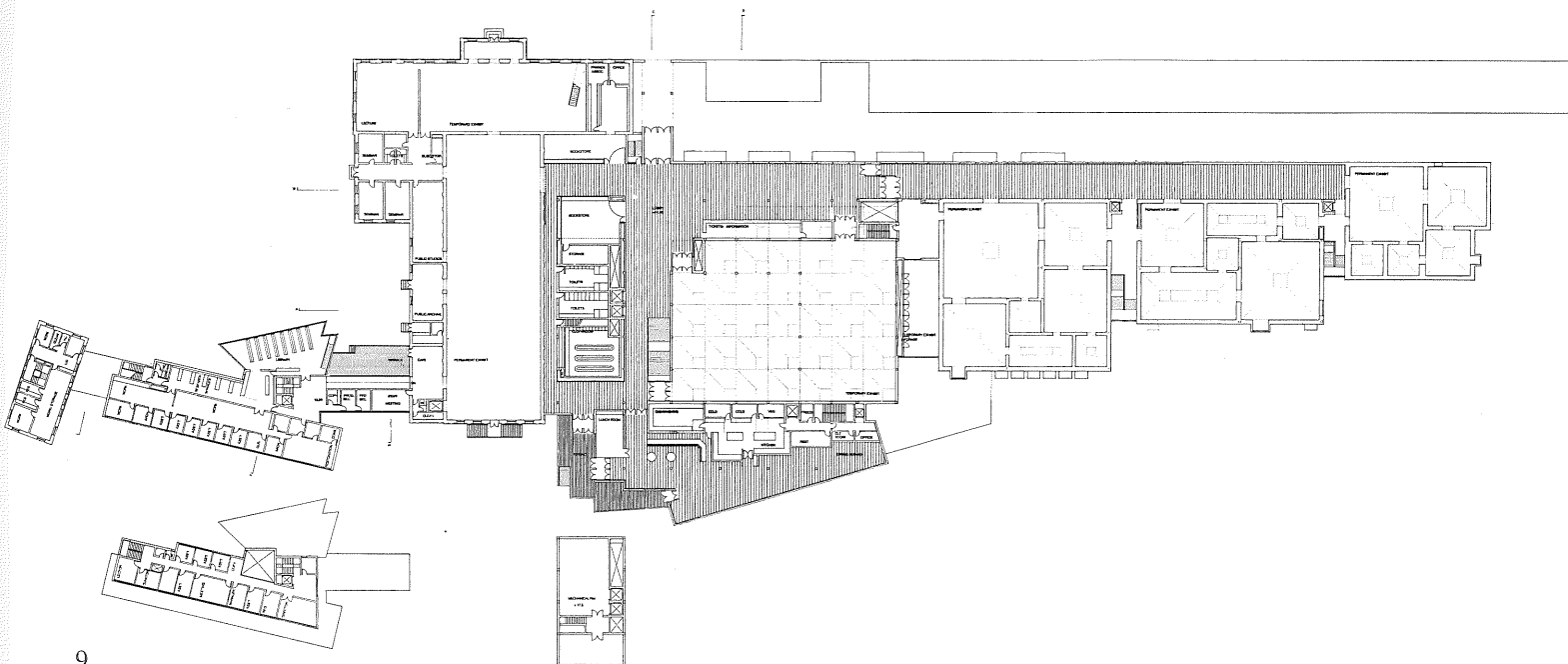


7



8

6. Plano de situación. Estado junio 1993.
7. Planta del 1º nivel. Acceso personal, archivos y almacenes. Estado junio 1993.
8. Planta del 3º nivel. Auditorio. Estado junio 1993.
9. Planta del 4º nivel. Acceso. Estado junio 1993.



9

estancia en Roma—, Moneo propone una arquitectura discontinua, articulada, respetuosa con la delicadeza de un entorno, en el que fragmentación e intervenciones mínimas son las características más relevantes.

Y sin embargo, el proyecto dista mucho de ser un ejercicio meramente pintoresquista. Del mismo modo que Giedion reunía en una misma página de ilustraciones las ondeantes penínsulas de un paisaje finlandés, el diseño de unos jarrones de Aalto y uno de sus proyectos, lo que no le impedía hablar de él como una persona plenamente incorporada al Movimiento Moderno, el proyecto de Moneo permite establecer algunas relaciones con su entorno, sin que por ello haya que perder de vista su verdadero carácter. Así se podrían asociar imágenes típicamente *escandinavas*, como los vernáculos enterramientos de Käseberga o las plataformas de elaboración de madera, con la planta del nuevo museo; en todas ellas subsiste un espíritu común, la repetición de elementos constitutivos de un todo fragmentado, imágenes asociadas al *genius loci* escandinavo.

Y sin embargo, como decíamos hace un momento, la propuesta de Moneo —al igual que Aalto, que se empeñó en encontrar una vía intermedia entre lo tradicional y lo racional— supone, como era de esperar, una especie de solución de compromiso entre racionalidad y organicismo.

Recordemos cómo aquellas primeras experiencias orgánicas de Moneo<sup>6</sup> —definidas por Capitel como versión exacerbada de una postura tardoorgánica de oposición al Estilo Internacional— se encaminaron en seguida hacia otros rumbos más centrados en el contenido del planteamiento, que le llevaron a entender la arquitectura en su significado, en su contenido disciplinar<sup>7</sup>. Y en verdad que Moneo ya parecía apuntar por otros derroteros cuando le tocó vivir la herencia de aquella Roma revisionista de los cincuenta, con sus vehementes manifiestos orgánicos y el ridolfiano realismo socialista de los materiales. La deuda que siempre ha demostrado tener con la historia de la tradición de la arquitectura moderna ha dado lugar a obras más texturadas, más compensadas, en las que el interés por el material, por ejemplo, aparece sin buscar la habilidad ridolfiana del artesanado sino de manera más refinada, en la línea de la tradición moderna<sup>8</sup>. Por establecer una comparación entre dos de los arquitectos más presentes y conocidos por aquel joven Moneo de los sesenta que entonces empezaba, se podría decir que frente a la actitud franciscana de Ridolfi, a su entrega comunista al trabajo, Moneo se adhiere al talante de la moderación aprendido de Aalto, al que Giedion consideraba «en el campo de la arquitectura el personaje que con mayor fuerza sabe vincular irracionalidad con estandarización»<sup>9</sup>.

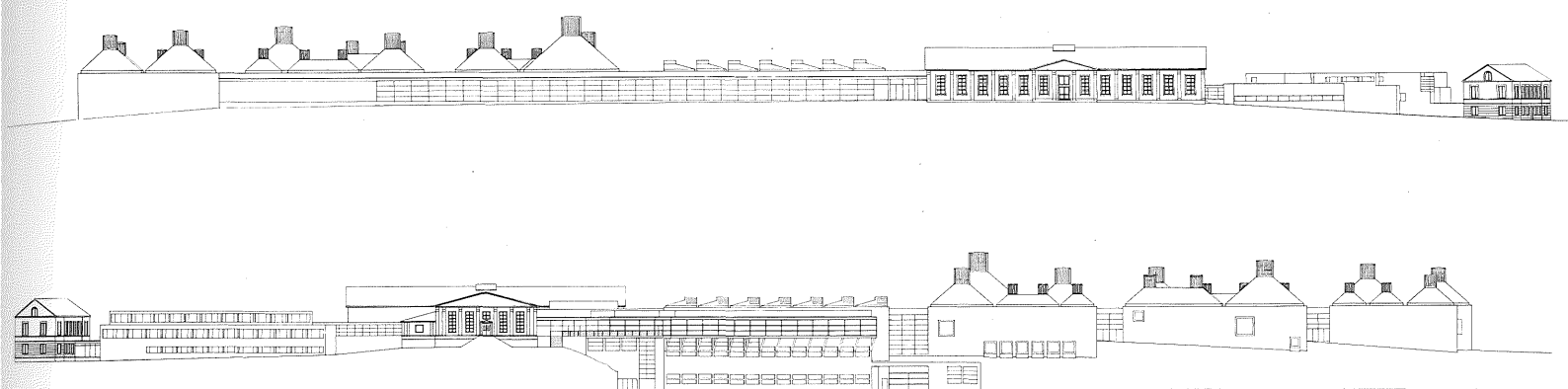
Desde este punto de vista quizá se pueda entender mejor que la decisión de aceptar el valor de una unidad pintoresca en Estocolmo haya significado para Moneo una decisión de coraje y que, por tanto, se haya apresurado a introducir otros recursos, un código compensatorio conciliador de la irracionalidad del esquema figu-

rativo primero con la racionalidad de un principio ordenador: la arquitectura discontinua y quebrada del museo, hija de la voluntad de integrar la masa del edificio en el vivaz perfil de la ciudad, queda inmediatamente contrarrestada por el rigor de las plantas<sup>10</sup>. Esta magmática disposición, capaz de adaptarse a la irregular geografía de la isla, utiliza hábilmente el principio de la fragmentación llevado a su extremo para potenciar la autonomía formal de las salas, cuidadosamente proporcionadas y dimensionadas, que se convierten en núcleos compactos y equilibrados, en los que los lucernarios contribuyen decisivamente a subrayar dicha individualidad<sup>11</sup>. Giedion decía a propósito del techo de la sala de conferencias de la *biblioteca de Viipuri* de Aalto: «Sus delgados listones de madera de pino rojo arrancan del suelo, detrás del conferenciante, se arquean hacia arriba y perfilan el frente de cristal irracionalmente, como agua turbulenta. Naturalmente, ayudándose de un cuidadoso diagrama acústico, mostraba el arquitecto cómo precisamente por medio de las irregulares ondas del techo, el sonido llegaba de la manera más favorable al oído del espectador. Lo sano de este atrevimiento es que aquí la reflexión científica y la fantasía van juntas, con el fin de suavizar una arquitectura que se está volviendo demasiado rígida»<sup>12</sup>. En el caso del *museo de Estocolmo* podríamos argumentar del mismo modo, invirtiendo el matiz tal vez: el haber llegado a la solución final a través de un laborioso proceso de aproximación empírica, trabajando con maquetas a escala real, es lo sano de este proyecto, en el que libertad y disciplina se aúnan, para controlar el peligro de una solución, que podría llegar a ser *demasiado pintoresca*.

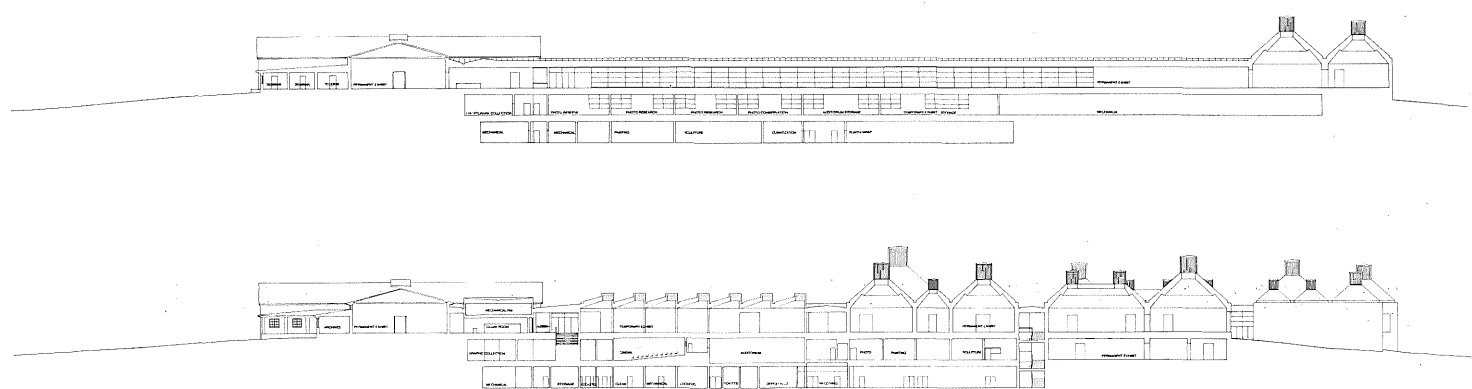
El irracional perfil creado por las cubiertas se integra en el animado ambiente de la isla; como irracional también aparece la silueta serpenteante que dibuja el techo de la biblioteca de Aalto sobre el cerramiento de cristal de la sala. El cuidado con el que en el nuevo museo se han llevado a cabo las pruebas de iluminación y de acústica, con el que se han estudiado las carpinterías, la posición y dimensiones de las instalaciones eléctricas y del aire acondicionado, aportan calidad y rigor al proyecto. El hecho de haber podido medir y definir las características de la exposición natural a lo largo del año y el efecto de la luz en el interior de las salas de exposición ha sido definitivo a la hora de decidir la inclinación de cada cubierta respecto al lucernario, que cambia, de manera no proporcional, en las diversas salas; y por supuesto fundamental para determinar la disposición de las obras de arte. Los lucernarios adquieren así una interesante condición ambivalente al convertirse en *pintorescos instrumentos de precisión*.

De este modo la flexibilidad se convierte en un aspecto fundamental del museo, que responde así no sólo a la diversidad dictada por el lugar, sino también a la diversidad exigida por la colección, en este caso caracterizada fundamentalmente por la variedad<sup>13</sup>.

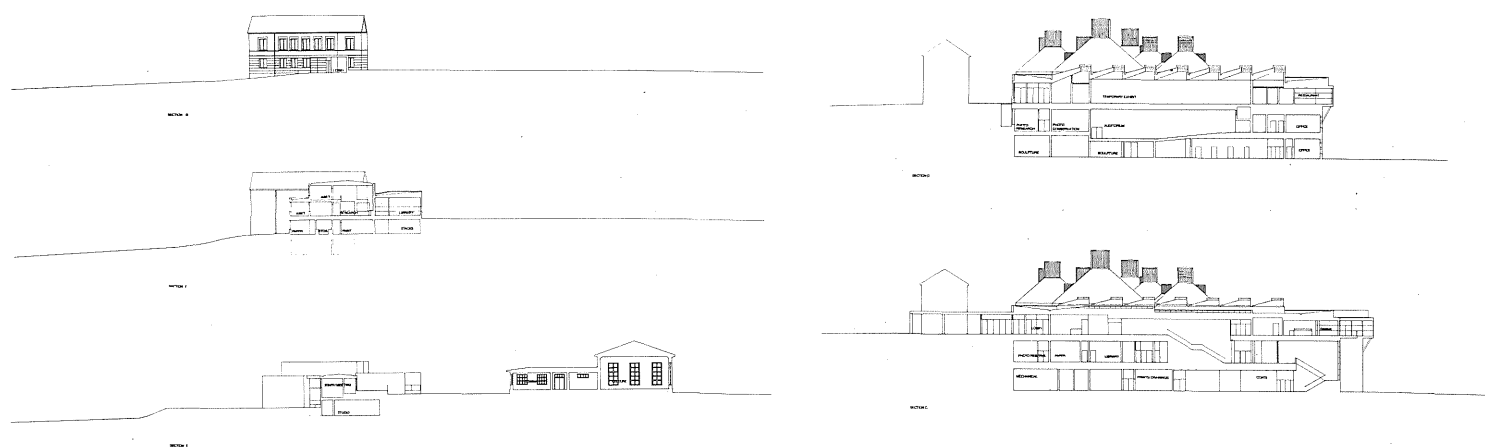
Directamente ligada a esta doble preocupación del proyecto —interés por acercarse a la articulada estruc-



10. Alzados noroeste (arriba) y suroeste (abajo). Estado junio 1993.



11. Secciones longitudinales. Estado junio 1993.



12. Secciones transversales. Estado junio 1993.



tura urbana de Estocolmo sin renunciar a la presencia de un orden superior— debe entenderse la estrategia de localización del museo entre la Tyghuset (antigua cordelería) y el Exercisskolan (gimnasio transformado en sala de exposición del Museo de Arquitectura): esta zona situada en el nivel más alto de la isla, no sólo favorece, al ser la única que permite un desarrollo horizontal, la construcción de un edificio cuyo impacto con el paisaje pretende ser mínimo, sino que a la vez incorpora la Tyghuset al proyecto, convirtiéndola en su espina dorsal.

Pero aún encierra mucho más esta decisión: se trata, no de ampliar los edificios existentes, sino de ocupar un espacio intersticial, creando un conjunto, en el que los antiguos edificios convivan en relación de continuidad-contigüidad con el nuevo; revelando una nueva realidad, en la que cada construcción conserva y redimensiona su autonomía. Una arquitectura de ecos heideggerianos en cuanto a su entendimiento de espacio y lugar, con sus dos categorías de *Raum-Spatium* o *Zwischenraum* (espacio intersticial) y *Raum-Extensio* o *Ausdehnung* (espacio dilatado). Heidegger recurría al ejemplo del puente para explicar lo que significa construir, en el sentido de edificar *cosas*:

El puente no solamente une dos orillas ya existentes. La unión establecida por el puente es la que hace que esas dos orillas aparezcan como tales. (...) El puente *reúne* la tierra como paisaje en torno al río. (...) El lugar no existe antes de construir el puente. El río fluye, pasando por muchos sitios, que son susceptibles de ser ocupados. Entre ellos, uno adquiere la condición de lugar, *precisamente por causa del puente*. A partir de la construcción del puente surge el lugar. (...) El puente también es un lugar. (...) A las cosas que, siendo lugares, *dan lugar* a un lugar, las llamamos construcciones<sup>14</sup>.

De este modo, según Heidegger, el puente hace aparecer un lugar desde el momento en el que sus elementos emergen como lo que son. Las palabras tierra y paisaje, más allá de ser simples conceptos topográficos, sirven para indicar *cosas*, que la acción reunificadora del puente revela. La vida humana tiene lugar sobre la tierra y el puente lo pone de manifiesto.

Estas palabras de Heidegger parecen latir en el afán de la arquitectura del museo —del *lugar* que será el museo— por reinterpretar, creando una amalgama mucho más interesante y capaz, el lugar, y por dotar de sentido a una de las construcciones más singulares del entorno, la Tyghuset, que tras el radical cambio de destino sufrido por la isla había perdido su significación original<sup>15</sup>.

El lugar tiene un significado escondido que es revelado por el templo. (...) La obra de arte no representa sino presenta, determina una presencia, revela un mundo<sup>16</sup>.

Al crear una larga galería abierta paralela a la fachada de la Tyghuset, el museo se favorece de la exa-

gerada longitudinalidad de este edificio, a la vez que le otorga un nuevo sentido al convertirse en importante *lugar* de referencia y guía para el visitante: volver a la galería al salir de cada laberíntico grupo de salas que acogen las tres colecciones, significará volver al mundo real, al encuentro con la Tyghuset y por tanto, con la familiar arquitectura de Skeppsholmen.

Con aquel respeto que Moneo elogiaba en *Göteborg* hace treinta años conseguía Asplund, desde la valentía de no renunciar a un nuevo lenguaje y a una nueva concepción espacial, conservar la auténtica, la íntima relación entre lugar y arquitectura. Un concepto de respeto con el que ya entonces Moneo parecía hacer causa común. A pesar de la diversidad de programas y de los sesenta años que separan ambos proyectos, se puede reconocer en el *museo de Estocolmo* mucho de aquella actitud de Asplund, de la extrema sutileza con la que se respetaba el espacio, el vacío de la plaza, sin que esta subordinación, en escala y expresividad, tuviera que significar también una subordinación cualitativa. El proyecto de Moneo parece unirse también a aquel optimismo de Asplund, convencido, como él, de la posibilidad de diálogo entre auténticos objetos arquitectónicos<sup>17</sup>.

#### ¿A LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO TIPO?

Los momentos más intensos de la historia de la arquitectura son aquellos en los que un nuevo tipo surge. (...) Cuando un nuevo tipo aparece, cuando el arquitecto es capaz de descubrir el juego de relaciones formales que produce una nueva categoría de edificios, es cuando su contribución alcanza el nivel de generalidad y de anonimato que caracteriza a la arquitectura como disciplina.

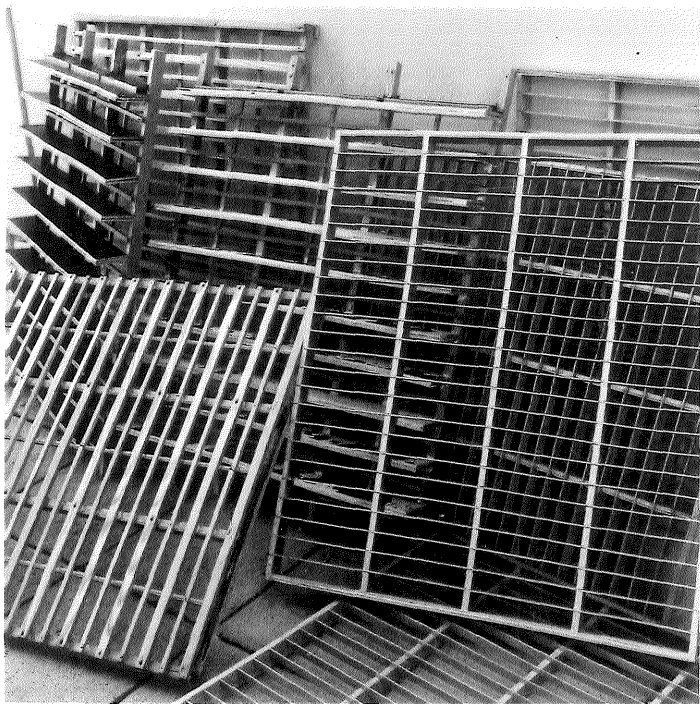
RAFAEL MONEO, On Typology

Si la noción de tipo se acepta, decía Moneo en su artículo, se comprenderá por qué y cómo el arquitecto comienza por identificar su trabajo con la producción de un tipo concreto, siendo éste el instrumento del que dispone para aprehender las cosas. Más tarde deberá actuar sobre él, destruyéndolo, transformándolo, o respetándolo. Pero su trabajo comienza, en todo caso, con el reconocimiento del tipo.

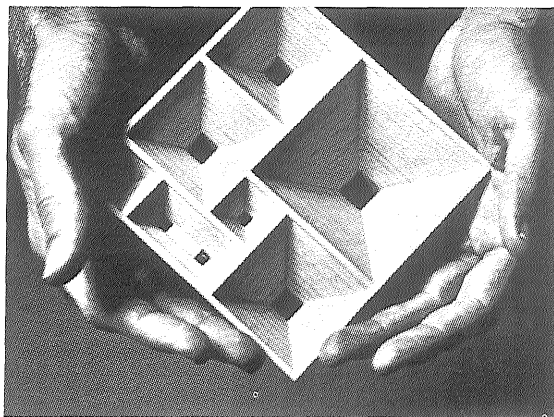
En esta ocasión la identificación del tipo sobre el que se va a actuar se concreta en un espacio cerrado iluminado cenitalmente. Una decisión que, sobre todo en el entorno en el que se inserta el museo, suscita inmediatamente un tema no exento de polémica, el de la posible rivalidad entre naturaleza y obra de arte. Como actitud opuesta, el Museo danés *Louisiana*, en Humlebæk, basado en el juego interior-exterior y en la relación entre espacios cerrados y abiertos<sup>18</sup>. Esta solución, sin duda atractiva —y más aún en un lugar que, al igual que Skeppsholmen, goza de espléndidas vistas y de un hermosísimo entorno natural— plantea sin embargo, aparte de problemas de conservación y seguridad, la dificultad de la exposición de obras de arte en un lugar



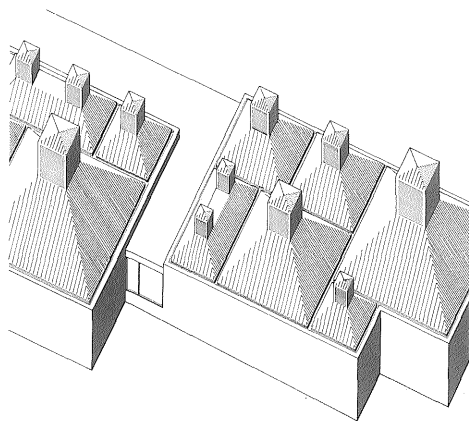
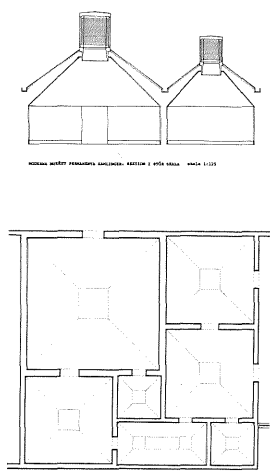
13



14

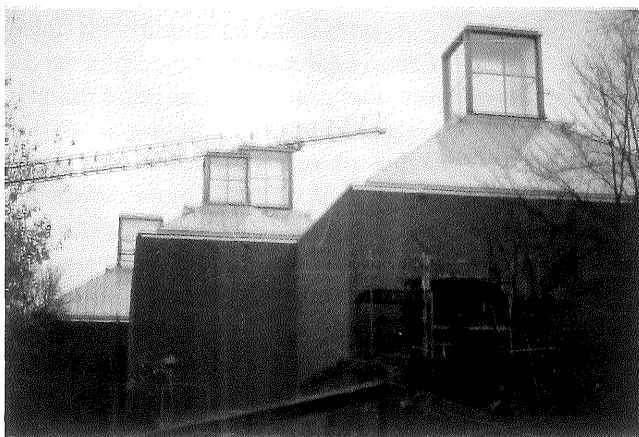


15



13. *Pruebas para las lamas reguladoras de luz de los lucernarios.*  
 14. *Maqueta del concurso.*  
 15. *Detalles y perspectiva exterior salas.*  
 16, 17. *Vistas de los lucernarios, noviembre 1996 (foto: Max Holst).*

16



17



donde simultáneamente se ofrece una vista extraordinaria. La naturaleza aparece en el Louisiana *generosamente expuesta*, mientras que en el proyecto de Moneo la contemplación del paisaje no se considera objetivo de la visita. En consecuencia, Moneo elige con voluntad lecorbusierana los vanos desde los que se divisará el exterior: en el restaurante y en algunos puntos cuidadosamente escogidos, como en el acceso, punto de encuentro de los dos museos, donde todas las actividades parecen coincidir. Un lugar amplio, generoso, informal, desde el que se conduce insensiblemente al visitante hacia la visión del océano que descansa en la bahía de Nybroviken.

Esta condición cerrada de las salas de exposición obliga, al perder el contacto con el exterior, a prestar especial atención al aspecto de la orientación. En los espacios de estructura vertical, en los que la orientación suele ser más fácil, como era el caso del Wellesley o del Thyssen, la doble escalera y el patio-zaguán se convertían respectivamente en referencia continua. En la Fundación Miró el espacio aparecía dominado desde la cota alta de entrada, mientras que en Mérida, el caso más complejo de estructura híbrida, horizontal y vertical a un tiempo, el *continuum* del espacio se consumía visualmente desde la frontalidad. En Estocolmo, como mencionábamos antes, es la Tyghuset la encargada de ayudar al público a orientarse, generando un esquema que proporciona al visitante la posibilidad de elegir libremente, sin perder la orientación, qué es lo que quiere ver. Este aspecto fue uno de los más apreciados por el jurado, que vio en la propuesta de Moneo «la más meditada de todas las presentadas al concurso, enormemente considerada con el público. Con una delicadeza extraordinaria conduce Moneo al visitante entre las laberínticas salas de exposiciones permanentes, el cual, de vez en cuando, puede divisar la galería, orientarse, y decidir si quiere marcharse a casa o continuar la visita»<sup>19</sup>. No, por tanto, a la organización a partir de un itinerario único, a la idea de procesión ritual, en favor de una libertad que permita al visitante decidir, tomar la dirección deseada.

Una arquitectura amable, que propone espacios neutrales, que rechaza también cualquier rivalidad con la obra de arte, comparable a la serena arquitectura de la galería de Klas Anshelm en Malmö y radicalmente opuesta a la vivencia espacial de I. M. Pei en el ala este del museo de Washington, donde el aparatoso edificio acapara cualquier protagonismo. Un nuevo concepto de museo que ha perdido su condición de último destino frente a la monumentalidad espacial del s. XIX, a la idea de arquitectura concebida para imponer, y se ha convertido en un lugar dinámico, en el que el continuo movimiento de la obra de arte es uno de sus rasgos característicos, por lo que el facilitar su traslado y el almacenaje se convierte en requisito fundamental. La monumentalidad se alcanza, no mediante el espacio o las vistas, sino realzando precisamente la obra de arte.

Por otro lado, según Moneo, en los edificios que gozan de un desarrollo horizontal es necesario llevar a

cabo un estudio profundo de la luz procedente de arriba; estudio que permite a menudo «conjugar la luz con la concepción de la estructura, de la planta y de la totalidad del espacio arquitectónico»<sup>20</sup>. A lo largo de su carrera Moneo retorna siempre al desarrollo de esta idea, cuyo origen se remonta precisamente a su primer viaje a Escandinavia, cuando trabajaba en el estudio de Utzon. Desde los primeros proyectos como la *fábrica Diestre* o la *escuela en Tudela*, pasando por otros en los que ya se mezclan más cosas como *Atocha* o el *aeropuerto de Sevilla*, por los museos como *Mérida*, *Thyssen*, *Davis Center* y naturalmente *Estocolmo*, hasta los proyectos más recientes como la ampliación de la estación de Helsinki o el centro cultural en *Don Benito*, acaba siempre por reaparecer la voluntad de seguir trabajando sobre este tema.

Como precedente de este tipo de estructura, la referencia obligada a la *Dulwich Gallery* de Sir John Soane. En 1787 había construido Soane<sup>21</sup> la Fonthill House Gallery, ejemplo interesantísimo de galería iluminada cenitalmente, el primero que utilizaba esta tipología en una casa de campo inglesa<sup>22</sup>. La luz cenital sólo se utilizaba entonces en salas londinenses de exposición y de subastas por razón de una ingente necesidad de superficie mural. De ahí la importancia de Fonthill al convertir la iluminación cenital en modelo universal y casi en tipo obligado para cualquier galería *moderna*, como ocurrió después en Petworth, Panshanger, Brolesby o Attingham, por citar alguna. La influencia de la Dulwich indujo a Sir John Britton a definir esta tipología como «being preferable to any other for a display of works of art»<sup>23</sup>.

Difícil precisar qué es lo que más ha seducido a Moneo de esta referencia, si las bondades de la iluminación cenital en un espacio de exposición o el respeto por la actitud lúcida y despierta de un Soane al que admira por haber sabido «dar a la arquitectura romántica una vía de salida no tanto ligada a un estilo como a un método»<sup>24</sup>. El profundo conocimiento que Soane tenía de la historia, decía Moneo en su artículo, le lleva a emplearla, pero en lugar de utilizar directamente las fuentes se decide por el «atormentado camino de lo incógnito». Actitud que se refleja elocuentemente en el diestro tratamiento de la luz en la galería, y por supuesto en el mausoleo<sup>25</sup>, donde recoge no sólo las experiencias sino también la actitud innovadora de arquitectos del inicio del s. XVIII, como Hawksmoore, Vanbrugh o Adam<sup>26</sup>, sin olvidar a los arquitectos italianos y franceses. Como Mansart, por ejemplo, cuyas obras representaron relevantes innovaciones para el tardo barroco<sup>27</sup>. O Vittone, que en el *Santuario del Vallinoto* sin ir más lejos, rebotando Juvarras y Berninis, iluminaba el espacio principal a través de complejas cámaras de luz, haciéndola fluir en ellas a través de las bóvedas perforadas de los ábsides, solución que recuerda mucho a la empleada por Soane en la *Breakfast room* de Lincoln's Inn Fields. Un empleo de la luz natural que los arquitectos del barroco habían retomado a su vez de la arquitectura bizantina y tardorromana, creando verdaderos «teatrini sacri» mediante el trata-

miento de la luz en los espacios secundarios. La capilla de *S. Cecilia* en *San Carlo ai Catinari* en Roma es buena muestra de ello.

Estas relaciones no se le escaparon a Venturi, que reunía en un mismo párrafo a Vittone, Borromini y Soane, por el común empleo de espacios y estructuras a la vez rectangulares y curvilíneos<sup>28</sup>. Pero también a Vittone y Aalto, por su manera similar de modificar la luz y el espacio: el complejo óculo y las otras aberturas de la cúpula interior de *S. Chiara di Bra* definen un espacio residual que está abierto para elaborar el espacio y manipular la luz, como ocurre en la *iglesia de Imatra* de Aalto con la separación de las aberturas de las ventanas interiores y exteriores. A esta afinidad aludía también Moneo en un artículo sobre Vittone, en el que explicaba cómo el arquitecto turinés «se esfuerza en demostrar, y lo consigue plenamente, que con los medios expresivos de que disponían los arquitectos del barroco era posible mayor libertad que con aquellos que ofrecían los arquitectos del Iluminismo; extraña paradoja que bien merecería estudiar a fondo. Hasta qué punto se perdían, al olvidar las conquistas del barroco, valiosísimos instrumentos de trabajo, se pone claramente de manifiesto si recordamos que, cuando Aalto, en la iglesia de Imatra, emplea el mismo sistema para captar la luz, se le aplaude apasionadamente la invención»<sup>29</sup>.

Moneo reprochaba en su artículo el equívoco en el que se movían algunos de sus contemporáneos en un momento en el que la tipología se abrazaba como instrumento para entender la ciudad y, a través de ella, la arquitectura. La actitud de los hermanos Krier, por ejemplo, que en lugar de construir la ciudad utilizando el concepto de tipo, no hacen sino proporcionar una «vista tipológica» de ella. O la de Venturi, quien a pesar del intento evidente de insistir en el tema de la pequeña casa americana de madera, la *balloon-frame house*, en sus casas de Nantucket, utiliza una gran disparidad de elementos desprovistos de cualquier posible relación con la estructura formal de la casa. Para Venturi, decía Moneo, la imagen es el tipo, siguiendo así la opinión de que la comunicación se produce mediante imágenes. Pero el mayor reproche tal vez sea el hecho a Rossi, en el que «la unidad unitaria formal del tipo desaparece en un proceso de fractura y recomposición no exento de deliberada provocación». La desilusión personal se lee entre las críticas líneas de un Moneo que no parece perdonar a Rossi que, tras haber empezado tan brillantemente buscando una ciencia de la arquitectura, y convenciendo a todos con sus libros, haya terminado por refugiarse en su capacidad como artista y como acuñador de imágenes, convirtiéndose, paradójicamente, en uno de los arquitectos más personales y más próximos a una expresión plástica propia.

Para Moneo una obra no puede ser considerada como un hecho aislado, singular e irrepetible, una vez que sabemos cuánto está condicionada por el lugar y por su historia. «Si las obras de arquitectura permiten reconocer en ellas tanto su unitariedad como caracte-

rísticas comunes a otras, el concepto de tipo tiene valor, aunque las viejas definiciones hayan de ser modificadas.»

Desde el reconocimiento de que la arquitectura implica una serie de hechos solidarios, íntimamente ligados a la realidad, a los cuales describe una misma estructura formal, el *museo de Estocolmo* asume la existencia de antecedentes, de otros proyectos que le preceden, como el *M.O.C.A.* de Isozaki en Los Ángeles, el *Portland Museum* de Henry Cobb, la *ampliación de la National Gallery* de Venturi en Londres o el *museo en Mönchengladbach* de Hollein. Ejemplos que, independientemente de utilizar diferentes «lenguajes» y responder a situaciones diversas, arrancan de una misma interpretación tipológica, comparten una estructura formal semejante y ocupan en la historia un lugar y una posición bien definidos.

A partir de ahí Moneo utiliza en el museo de Estocolmo sus procedimientos de intervención sobre el tipo, resultado de su reacción frente a lo ya construido, del conocimiento de cómo funciona el mecanismo que permite el cambio y la evolución en la ciudad, del reconocimiento de la realidad concreta responsable de la condición específica de la obra de arquitectura. Y como anticipación de lo que será el futuro. Y así, este proceso de transformación, en las hábiles manos inquietas de Moneo, cargadas de ese conocimiento, que no soluciona, pero que ayuda mucho, acaba por entrañar muchas cosas. Como la voluntad de experimentar cómo la concatenación o agrupación de tipos semejantes puede dar lugar a la aparición de uno nuevo. O cómo se puede extrapolar, utilizando fragmentos de un tipo con el que ya se ha trabajado (en Thyssen, por ejemplo), aplicándolos a un contexto diverso. O de qué manera la misma forma —que recuerda, en el empleo de la planta central y de las diagonales a la matriz compositiva kahniana utilizada en el proyecto para la Comunidad Judía de Trento— va conduciendo los movimientos del visitante sólo con los cambios de dimensión, en una especie de sístole y diástole... Y tantas cosas más. Como la preocupación por poner una ventana hacia el mar, o de recrearse en la textura de las paredes y del pavimento, o en la calidad de la luz...

La referencia a la Dulwich era mucho más que la mención a un determinado tipo. Era una referencia a un método, a un modo de enfrentarse a la historia, de asimilar principios y reinventarlos de una manera convincente, como hizo Soane primero en Fonthill y luego en Dulwich. O como había conseguido Brunelleschi con su personalidad excepcional en S. Maria del Fiore, alterando la relación entre los elementos de la arquitectura con tanta brillantez, que llegó a crear una nueva categoría de cúpulas, un nuevo tipo.

Tal vez sea éste el último objetivo, la meta final de ese constante y solitario camino de Rafael Moneo quien, con su arquitectura, intenta dotar de estructura y significado a un mundo que, pese a su sustancial inmovilidad, se encuentra en continua evolución.

18

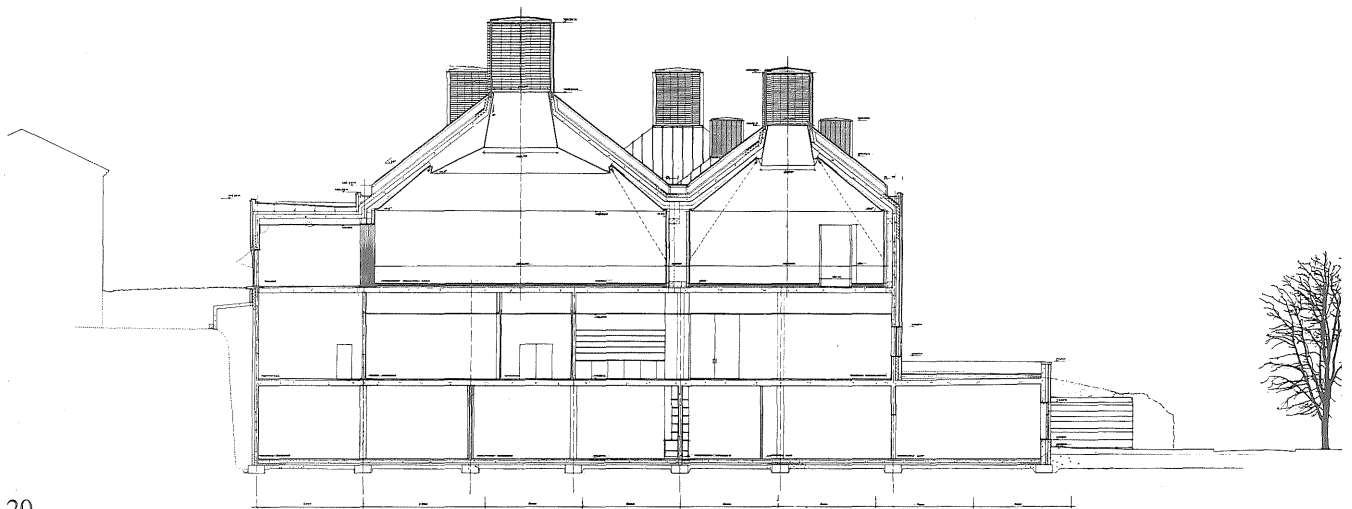


19



- 18, 19. *Maqueta escala 1/1 realizada «in situ» para el estudio de las iluminaciones.*  
 20. *Sección transversal por una de las salas de exposiciones permanentes. Estado octubre 1994.*

20





NOTAS

\* MUSEO DE ARTE MODERNO Y ARQUITECTURA, *Estocolmo*. **Arquitecto:** Rafael Moneo Vallés. **Arquitectos asociados:** Ragnar Upman, White Coordinator. **Colaboradores:** Belén Moneo, arquitecto a cargo del proyecto; Jeff Brock, arquitecto; Fernando Iznola, arquitecto; Ignacio Quemada, arquitecto; Eduardo Belzunce, arquitecto; Michael Bischoff, arquitecto; Robert Robinowitz, arquitecto; Lucho Marcial, arquitecto. **Estructura:** Tyréns. **Instalaciones:** Energo AB; Wo-Konsult AB. **Maquetistas:** Juan de Dios Hernández y Jesús Rey.

1. Ver R. MONEO, *Una obra de Ignazio Gardella*, en «Arquitectura» n. 71, COAM, Madrid, 1964.

2. Ni en el proyecto para el *Banco de España* en Jaén, donde el audaz pórtico establece un decidido diálogo lecorbusieriano con el exterior al desprenderse del volumen compacto del edificio, ni en el *Aeropuerto de Sevilla*, también lecorbusierianamente atravesado por la carretera, se trata de un entorno urbano de valor histórico.

3. Ver R. MONEO, *On Typology*, en «Oppositions», n. 13, 1978.

4. Ver R. MONEO, *Inmovilidad Sustancial*, Circo n. 24, Madrid, 1975.

5. Ver CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Skandinavia. Architetture, gli ultimi vent'anni*, 1990, Electa, Milán, pág. 11.

6. Antón Capitel señala cómo después del proyecto para el Centro de Restauración en la Universitaria (con F. Higuera, Premio Nacional de Arquitectura 1961) Moneo se apresura a distanciarse de esta «vía muerta» con la que había topado el tardo-organicismo. Ya en el proyecto de la Plaza del Obradoiro, ganador del Premio de Roma, comienza a vislumbrarse cuál iba a ser su camino a seguir. Ver ANTÓN CAPITEL, *Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo*, «Arquitectura» n. 236, COAM, 1982.

7. En 1966 Moneo escribe su artículo *A la conquista de lo irracional* (en «Arquitectura» n. 87) en el que reivindica una arquitectura capaz de recoger más contenidos. El artículo nace de la admiración por Gaudí, por su gran capacidad simbólica, susceptible de asumir contenidos sociales más amplios. Ver también otro artículo anterior a éste: *Sobre Gaudí* en «Arquitectura» n. 75, 1965.

8. Ya en sus primeras obras estaba presente esta manera de entender el material. Ver por ejemplo la forma en que se utiliza el ladrillo en *Diestre*; o la ampliación de la *Plaza de Toros de Pamplona*, donde las tejas vidriadas aaltianas conforman un tejado brillante y reluciente; el paramento del *Uru-mea*, con areniscas procedentes del Igueldo; o *Bankinter*, el ejemplo más extremo quizá, construido en un momento en el que el interés por el material es muy grande. En uno de sus más esperados proyectos a punto de iniciarse, el *Kursaal*, los bloques de vidrio conllevan una fuerte carga semántica...

9. Ver S. GIEDION, *Space, Time and Architecture*, Harvard, 1941 (traducción al alemán *Raum, Zeit und Architektur*, Otto Meier Verlag Ravensburg, 1965, pág. 376). El capítulo sobre Alvar Aalto aparece por primera vez en la octava edición del Giedion, en el 49, prácticamente el único libro que se tenía en España en los 50 sobre arquitectura moderna.

10. Antón Capitel comentó en su día el mecanismo similar que Moneo empleó en su proyecto para las viviendas en el *Paseo de la Habana*, donde el abanico y los quiebros podían haber hecho esperar una valoración extrema de tales fracturas; allí el gesto quedaba controlado por la acusada simetría y unidad de cada núcleo, así como por el uso del lenguaje en ciertos elementos, como en el revestimiento de piedra que acusa las llagas horizontales, en el diseño de celosías, en las vigas apergoladas o en la disposición de los vanos.

11. En el museo Thyssen —donde los lucernarios también juegan, aunque en otro sentido, un importante papel—, a pesar de tratarse de un caso completamente distinto se puede encontrar esta misma actitud frente al carácter que definirá el proyecto: se acepta la condición palaciega del edificio, se la pretende recuperar en su estricto sentido, olvidando la intervención anterior, sin que por ello el edificio tenga que dejar de ser, por sus proporciones y estructura formal, un edificio *moderno*.

12. Ver nota 9, *ibídem*, pag. 384.

13. La extraordinaria colección de pintura y escultura suecas, la mejor del mundo, abarca desde la ruptura del Modernismo hasta nuestros días, pasando por las vanguardias clásicas, hasta llegar al arte contemporáneo. La colección internacional se encuentra entre las cinco o seis mejores del mundo.

14. Al terminar la carrera Moneo tradujo este texto del francés. Ver MARTIN HEIDEGGER, *Wohnen, Bauen, Denken*, conferencia pronunciada en el legendario diálogo «Mensch und Raum, Das Darmstädter Gespräch 1951». *Bauwelt* Fundamente Nr. 94, Herausgegeben von Ulrichs Conrads und Peter Neitzke, Wien, págs. 88-103.

15. Hasta principios de siglo en Skeppsholmen se localizaban los cuarteles, el almirantazgo, la cordelería, la academia, la iglesia, la polvería y el

arsenal. Allí era donde los barcos atracaban para cargar suministros y materiales. En los años cincuenta pasó de ser centro estratégico de la marina militar a polo cultural. Hoy día aloja un Museo Asiático, el gimnasio ha pasado a ser Museo de Arquitectura y sucesivamente se han ido estableciendo una Escuela de Danza, la Escuela de Bellas Artes y otras instituciones culturales como el Museo de Arte Moderno, cuyas pésimas condiciones hacían necesaria una ampliación que se adecuara a las importantísimas colecciones que entre tanto había ido adquiriendo.

16. MARTIN HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1950 (en Reklamsuniversalbibliothek Nr. 8446/47, 1960).

17. R. MONEO, *Una obra de Ignazio Gardella*, en «Arquitectura» n. 71, COAM, Madrid, 1964.

18. Arquitectos Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert. El museo ha sido sucesivamente ampliado desde 1958 a 1991.

19. La opinión es de Björn Springfeld, director del Moderna Museet de Estocolmo, y procede de una mesa redonda que tuvo lugar allí el 17.6.93, organizada por la revista Arkitektur.

20. Ver *Il Progetto del Museo di Arte Contemporanea e del Museo di Architettura a Stoccolma*, en «Casabella» n.º 621, Milán, marzo 1995.

21. Las mejores referencias sobre la Dulwich Gallery (1811-14) se encuentran en los diversos trabajos de John Summerson sobre Soane, en concreto en *Sir John Soane. The Case History of a Personal Style*, RIBA Journal, 3rd series 58, 1950. Otras publicaciones interesantes sobre la galería son las de G.-Tilman Mellinghoff, *Soane's Dulwich Picture Gallery Revisited*, en «Architectural Monographs. John Soane», New York, 1983, págs. 77-95, el artículo de J. RYKWERT, *The Architecture of Dulwich Picture Gallery*, en «The Listener» n. 71, 1964, págs. 158-59 y el de G. TEYS-SOT, *John Soane and the Birth of Style*, «Oppositions» n. 14, 1978, págs. 67-75 (este último parcialmente incorrecto según Mellinghoff).

22. En este proyecto recoge Soane la idea enfatizada por Campbell en uno de sus diseños de 1724 de romper visualmente la longitud de la galería mediante columnas, creando dos espacios de remate de planta cuadrada en ambos extremos que llevan al esquema ABABA. El esquema produce una transición visual de espacios más públicos a otra más íntimos.

23. Citado en el artículo de Mellinghoff. John Britton, *The Union of Architecture, Sculpture and Painting with descriptive accounts of the house and galleries of John Soane*, London, 1827.

24. En su artículo, *4 Citas / 4 Notas*, («Arquitecturas Bis» n. 38-39, Barcelona, julio-oct. 1981, págs. 44-47), Moneo da su opinión acerca de Sir John Soane a partir de cuatro citas de John Sumerson, Philip Johnson, H. R. Hitchcock y Emil Kaufmann, utilizando como referencia las sucesivas ampliaciones de la casa de Soane en Lincoln's Inn Fields. Muy significativa resulta la actitud de Moneo, que frente a la crítica del «puritano» Kaufmann, entiende la grandeza de Soane en el haberse dado cuenta de que la historia sólo proporciona los elementos, los restos que él recoge en su casa, los espacios que él construye, pero que una vez roto el cuerpo de doctrina clásico, faltaba el soporte que les diera sentido. La lucidez de Soane, según Moneo, consistió, tras haber aceptado la nueva situación, y desde el conocimiento que tenía de la historia, en no caer en la trampa de convertirla en nostálgica evocación.

25. Aquí reproduce Soane por explícito deseo de Bourgeois, gran amigo suyo y dueño de la Dulwich, el mausoleo privado realizado para él entre 1807 y 1808 en su casa de Charlotte Street, donde éste además tenía su extensa colección de pintura en una sala con iluminación, *por supuesto*, cenital.

26. Las torres de Adam (junto con Vanbrugh otro de los héroes de Soane) en la Mistley Church (Essex, 1776) son, según Summerson, la referencia más cercana para el mausoleo de la Dulwich. Ver Sir John Summerson, *Architecture in Britain, 1530-1830*.

27. En la *iglesia de la Visitación* de París se encuentran las primeras verdaderas interpretaciones espaciales de cúpula truncada y en la iglesia del *Val-de-Grâce* se inserta un esquema radial en una basílica longitudinal.

28. Las ambiguas pechinas de S. Maria di Piazza, de Vittone, sostienen lo que es a la vez cúpula y linterna cuadrada; Borromini en algunas habitaciones del Palazzo Propaganda Fide consigue mediante un arco en las esquinas que el espacio sea rectangular debajo y continuo arriba; y Soane, en sus salas de audiencia, se jacta de espacios cubiertos a su vez por una cúpula y por una bóveda, ayudándose de formas estructurales que parecen pechinas, óculos y nervios. Ver R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*.

29. Ver RAFAEL MONEO, *Un arquitecto del Setecientos*: BERNARDO VITTONI, en «Nueva Forma» n. 13, Madrid 1967, págs. 39-43. Ver también en relación con el tema sus prólogos a las ediciones españolas de *La arquitectura de la Ilustración*, EMIL KAUFMANN, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974, págs. VII-XXV y a *Compendio de lecciones de arquitectura*, de J.N.L. DURAND, Editorial Pronaos, 1981, págs. V-XIII.